

### 第三章 华语电影同性恋话语的文化含义

边静

作者赐稿

—

同性恋历来被视为一种反常现象。从人类文明/文化史考察，反常现象和正常现象共同构建了人类的全部历史和完整形象，“如果正常现象构成人类的前影，那么反常现象正是人类的背影”<sup>1[1]</sup>。“人类的背影”作为文明的禁忌史或隐蔽史的一部分，在文学艺术中相对多地保留了自己的形象。正如同性恋，在历史典籍中常常缺席，在文艺作品中却频频在场。同性恋作为一种话语方式，或者写作模式，在文学艺术中展示了同性恋亚文化的独特之处；同时，同性恋亚文化与社会主流文化始终在交错互动，成为社会主流文化的一面镜子，并参与人类文明/文化完整形象的描绘。华语电影同性恋话语体现了丰富而深刻的文化含义，对中国传统文化、当代社会文化景象及东西两种文化的比照都提供了“背影”式的、或者另一种新的镜像。

#### 第一节 映照社会政治与反思传统文化

华语电影同性恋话语在言说同性恋生存情状时，自觉地在主题和内容上把同性恋和政治、历史、文化这些宏大命题联系起来，使同性恋成为上述经典命题的一个另类阐释。

##### 一、映照社会政治

性与政治的互相指涉或隐喻是艺术表现的传统。人是性爱动物，又是天生的政治动物，政治与性分属于意识形态和非意识形态领域，但二者存在异质同构的心理运作机制，并互相影响，特别是作为公众领域的政治对私人领域的性发生作用。因为个体性爱总是发生在国家、社会、政治、法律的宏观氛围下，欲望的主体常为意识形态所羁绊。在政治、道德、法律、宗教走向极端的情形下，政治和性爱的关系也扭曲变形。在性爱的私人领域，人们常常发现政治的残酷和可笑；而从政治的公共领域观察，个体又往往卑微和无意义。古往今来的艺术作品乐此不疲地在政治和性的交错中探寻社会与人生的意义，电影艺术亦如

---

<sup>1[1]</sup>（英）塔姆辛·斯巴格：《福柯与酷儿理论》，赵玉兰译，北京大学出版社，2005年版，第25页。

此。建立在男女二元对立基础上的性别政治是艺术表现的主体部分，而包括同性恋在内的非常态性欲是边缘题材，因为同性恋是政治核心的边缘。而同性恋的发展历史证明它与政治息息相关，特别是 20 世纪 60 年代以来同性恋解放运动的兴起和发展，直至 80 年代艾滋病的肆虐，同性恋与政治的对话日益增强。与此相适应，20 世纪世界文学艺术中同性恋话语不断扩大，同性恋成为性与政治传统写作模式中的新宠，体现了一种深度、一种时代感。

华语电影在把同性恋纳入政治命题言说时，采取了两条路径：一是为同性恋权利鼓与呼，类似西方同性恋电影的政治行动主义；二是在历史和现实的时空中展示同性恋与政治的复杂关系，揭示超越同性恋权利问题的广阔主题。

### 1、主张同性恋权利

华语电影中一部分同性恋话语旗帜鲜明地表达了对同性恋权利的主张，比如

《东宫西宫》、《蝴蝶》、《丑角登场》，以及一部分纪录片。台湾导演陈俊志的纪录片《美丽少年》、《幸福备忘录》把同性恋个人命运与社会法律、同性恋权利运动等结合在一起，表达了鲜明的政治立场。《蝴蝶》中把香港学生的人权活动与同性恋话题结合起来，意味着同性恋者基本人权的缺失。在这些情绪激烈的同性恋话语中，《东宫西宫》是其中较为出色的一部影片。它对同性恋生存处境的探讨上升到性与政治的根本关系，带着福柯主义色彩；叙事结构和表现手段赋予政治语汇温柔的艺术面纱，从而避免了其他影片中表现出的枯燥和直白。

导演张元在酝酿《东宫西宫》时，就感受到性（同性恋）和权力（政治的核心）之间的复杂关系。影片创意来自他听说的一个消息，某艾滋病研究中心请警察帮忙，抓来同性恋者以获取资料。在调查了解中，张元惊诧于同性恋者爱去北京某公园是因为那里有漂亮的警察，他们喜欢警服。警察——国家机器的象征，和同性恋如此奇妙地联系在一起，有威权控制，又有魅力诱惑。影片围绕警察和同性恋者的对话展开。同性恋者阿兰（司汉饰）在警察小史（胡军饰）的讯问下，讲述自己的同性恋史和精神心理世界。这场审讯和坦白的游戏充满了权力矛盾：压制与反抗、窥视和暴露、虐待和受虐。福柯在《性史·性反常的根植》中讲到，权力机构和公众心理具有串通一气的针对个人的窥淫癖。权力机构为了最终剿灭“性反常”（电影中为同性恋），首先需要将它暴露，影片通过对个人的提审加以实现。影像上则大量透过镜子、屏风、蚊帐进行表现，或者从背后、窗外等隐秘处观察阿兰，明显具有观淫的意味。双方的关系随着审讯中的心理较量，发生了微妙的变化。不知不觉中警察的权威被同性恋者颠覆了，陷入了被动的境地。他以施虐维持其权威，而这正中阿兰的下怀——受虐者的期待。此时，被审讯者已在心理上占据了优势。小史对阿兰无计可施，只得使用暴力，但是阿兰在经受侮辱之后反而像个胜利者，小史却满脸困惑。在阿兰的讲述中，影片概括了当代中国同性恋的处境（性向成因的社

会因素、困苦的性欲和性经历等），把矛头对准了现实政治威权对“性”这一私人空间的侵犯。

## 2、承载广阔的政治主旨

同性恋文化的特点和同性恋者的现实处境在映照社会政治生活方面，具有一种特别的魅力。被压抑的、“非常态”的性欲和政治的纷乱变迁常常结合在一起，实现指涉或隐喻。

《告别紫禁城》（1992，香港，导演文隽、潘文杰）和《霸王别姬》在历史维度上将同性恋和政治结合起来。《告别紫禁城》中军阀大帅强暴太监来喜（莫少聪饰），并逼迫自己的三姨太从旁观之。影片把同性恋和窥视狂、虐待狂以及政治上的反动霸道糅合在一起，展示各种男人的各式情欲，隐喻军阀时代的政治混乱和丑恶。《霸王别姬》是两个男人的情感故事，追问思索的却是历史政治变迁中的个体命运和复杂人性。影片体现了导演陈凯歌一贯的“哲学态度”，试图对中国社会政治历史作出宏大理性的思考，只不过这一次同性恋成为思考的载体。程蝶衣（张国荣饰）同性恋的身份认同揭示了社会丑恶（幼年的妓院生活环境、清末狎玩相公遗风）对其性向的扭曲；历经中国现代史上几次重大的社会政治磨难，程蝶衣对师哥的同性恋情仍矢志不渝，他的情谊成为对艺术、对人性秉持不渝的转喻。结局以程蝶衣的自杀收场，而小说原著中程蝶衣没有死，而是和师哥重逢在澡堂——同性恋者经常聚会的地方。陈凯歌认为不死不足以表现程蝶衣对情感、人性的执著和抗争。程蝶衣的自杀产生了悲剧性的爆发力，对历史政治形成无声的讽刺，同时也契合了同性恋者当时的社会处境。

《愈快乐愈堕落》则反映了当下社会政治生活。影片拍摄于1998年，体现了香港人的“后九七”情结。“九七”的社会政治变动对港人心态产生了重大影响。同性恋导演关锦鹏认为“九七”让他面临人生的第二次身份认同。在他个人身上，性向认同和国族认同体现了性与政治的有趣结合。《愈快乐愈堕落》描写了同性恋者和异性恋者的情欲纠结，其个体情欲实际指涉、隐喻了现实的政治氛围，以及内地、香港、台湾之间的复杂关系。影片特意加入了邓小平逝世的电视新闻，使政治隐喻更为明显。看新闻的影碟店女老板喜看自己新生儿的时候，正是阿伟抱着妻子月纹（邱淑贞饰）的骨灰回家的时候。影片把两者前后剪接在一起，形成死亡和重生的并置，代表着香港人经历“九七”的两种态度和选择。月纹死去了，而香港的Rosa离开丈夫来到台湾，自谋生路，由于Rosa也由邱淑贞扮演，产生了人物异地重生的效果。同性恋者小哲来自台湾，痴迷上香港的阿伟；地产经纪人唐（曾志伟饰）也很喜欢阿伟。小哲、唐、阿伟陷入一种近乎兄弟/朋友/情人的关系中，涌动着海峡两岸的血族情怀。本片的情欲书写和政治隐喻呈现了密切而复杂的景象。

## 二、反思传统文化

华语电影同性恋话语对中国传统文化的反思是表达最多、最为出色的部分。不管东方、西方，同性恋和传统主流文化价值观都是相悖的。中国伦理纲常强调父子间、夫妻间的权威与服从关系，并上升为君臣间的政治秩序，一并组成强大的父权体系。不同于西方的基督教文化，中国父权文化的基础是血缘关系。血缘意味着生命的延续，同性恋就是反其道而行之的行为。所以华人同性恋者承受着绵密无声的家庭与伦理压力。《孽子》、《喜宴》、《基佬四十》、《美少年之恋》、《海南鸡饭》、《面子》等影片都对同性恋面临的文化困境进行阐释，或者是在文化反思中借用了同性恋视角。鉴于男同性恋话语与女同性恋话语在文化含义上的差异，以下从两方面进行分析：

### 1、男同性恋话语

在已有的华语电影同性恋话语中，男同性恋的声音居于主导。自古以来，男同性恋便是社会在关注同性恋时的焦点，异性恋主流秩序也把男同性恋视为打击排斥的重点。所以男同性恋成为同性恋反思传统文化的主导战场，而女同性恋则是辅助战线。

在男同性恋话语中，《喜宴》是文化反思的典型文本。导演把同性恋和传宗接代的对立故事放在东西方文化冲突和融合的视阈内，使同性恋承载了重大的文化命题。虽然影片只是把同性恋作为一个戏剧情境的前提，并无太多表现。同性恋者高伟同（赵文瑄饰）和他的同性情人以积极正面的形象示人，代表了现代的、西方的文化观念，他们身上体现的是人性自由发展。而高伟同的父母和他们的愿望——结婚生子，是父权象征和传统意识。二者的矛盾造成了父子的紧张关系和子一代的压抑苦闷。高伟同的一场假结婚换来了真怀孕，实现了父母的愿望；而倔强的父亲在机场安检处举起了双手，似投降，又似解脱，暗示传统父权文化在时代面前的妥协和改变。这样的设置反映了李安的温情哲学。他认为中国人的表面和谐是每个人都向后退一步的结果。在文化冲突中，大概也需要借助这种妥协实现融合。李安成长在台湾一个很正统的中国知识分子家庭，对长幼尊卑、父慈子孝、望子成龙等传统价值观体味深刻。在美国的长期学习和生活让他对两种文化的差异进行思考。在他的影片中体现了鲜明的东方哲学和美学观念，同时他又有意去揭示东方文化对人性压抑的部分。《喜宴》选取同性恋反思中国父权文化，新鲜又有深度；同时李安的好莱坞情节剧模式使影片具有较强的商业可看性。

《基佬四十》（1996）和《美少年之恋》（1998）是两部严肃探讨同性恋主题的影片，在反映同性恋者情感和生活的同时，也展示了传统主流文化和同性恋的冲突。《基佬四十》中46岁的罗家声（林子祥饰）是个不敢面对现实的同性恋者，万般无奈下决定和等他多年的女友结婚。影片特意以中国传统的婚姻仪式来表现传统意识对同性恋的束缚：悬挂厅堂的大幅“孝”字、长袍马褂的

中式礼服、宗族祠堂里的跪拜仪式。人物对白中挑明：这种婚礼仪式有 2000 多年历史了。罗家声成长在传统伦理观念浓厚的年代，每天要戴上“面具”，面对公众和家人。在披上结婚红绸带的一刻，他真的要妥协了。而罗家声的同性情人、20 多岁的 Sonny（陈小春饰）则是一个敢于挑战世俗、追求爱情的同性恋者。两相比较带出时代的变化。影片以喜剧收场，罗家声终于公开身份，做一回真自我。但《美少年之恋》就没有这么乐观。年轻英俊的同性恋者 Sam（吴彦祖饰）最终心拥激荡的爱情，纵身飞下摩天高楼，摆脱他的烦恼，也摆脱他的愧疚。在内心、在暗地里，Sam 追求过自己的爱情，但他不能挑战世俗，尤其是世俗观念以慈爱的父母形象环绕在他的周围时。在矛盾和冲突中，他越发谨慎收敛，在父母眼里近乎完美。一旦同性恋情被发现，父亲沉默吸烟、眼角滑落泪珠一滴，这便点燃了 Sam 自杀的导火索。影片平静淡然地表现了父子在阳台上的这一幕，似乎在 Sam 心中没有产生什么影响。而自杀行为把他内心曾有过的翻江倒海般的挣扎和痛苦，轰然揭开。如此可爱的美少年，太想做父母眼里的好孩子。以“孝”为大的传统伦理观念，葬送了他的生命和爱情。孝顺，是中国伦理价值观的核心部分，是中国人引以为豪、秉持不怠的纲常。但是，封建时代丰富规范起来的孝顺观念实际上和传统的父权秩序紧密相关，它强调的是长幼有序，子对父的顺从，所以中国古代才推崇“割股疗亲”、“卖身葬父”式的孝子。子之孝可以抛弃自己作为独立个体的尊严和价值，这种美德的意义和价值与孔子主张的“仁”已相去甚远了。《喜宴》的导演李安在实际生活中就不给自己的子女灌输孝顺的观念，教育他们懂得爱就够了。

## 2、女同性恋话语

女同性恋影片在同性恋影片和文艺批评中的位置微妙，首先它和女性主义联系在一起。在传统女性主义看来，女性是男权社会中永恒的“他者”（the others），女性批评致力于对男权社会和传统性别秩序的揭露和颠覆。与异性恋女性相比，女同性恋把男性和男权打倒得更为彻底。女同性恋文本成为女性主义批评的极端案例和有力证明，并形成女同性恋女性主义批评方法，以激进的面目出现在 20 世纪五六十年代的女权运动中。它基本是从“性选择”和“另一种生活方式”出发，主张女性在同类中间寻找“中心”，实现对传统秩序的批评。西方女同性恋影片在创作和批评的双重视野下，有着鲜明的政治倾向，特别是 20 世纪七八十年代西方同性恋电影和女性主义结合，产生了大批女同性恋电影文本。

华语电影女同性恋话语对男权秩序的批判和颠覆有两种模式：

第一，在异性恋的挫折和对男性世界的失望中，发现同性之爱才是最可靠的情感皈依。这是女性主义文学艺术的一种典型表现模式。同性恋的成因有先天生理因素和后天社会心理因素。这种表现模式在性社会学角度上，反映了后天社

会环境如何塑造了同性恋。当然，文学艺术表现强调的是人文价值和审美意义。《唐朝豪放女》（1984）、《金枝玉叶II》（1996）、《美丽在唱歌》（1996）、《自梳》（1997）、《游园惊梦》（2001）、《台北晚九朝五》（2002）都或强或弱地体现了这一模式。香港电影《自梳》最有代表性，影片塑造了两个女性：意欢（杨采妮饰）为逃避逼婚做了自梳女，爱上一个打鱼仔，又遭背弃；玉环（刘嘉玲饰）在风尘中阅遍各色男人，从良嫁人，到头来还是男人交易中的筹码。在人生风雨中，她们两姐妹惺惺相惜。影片中，登上客轮、准备逃难的玉环发现意欢没能上船，情急之下，她不顾前夫的劝阻，纵身跳入大海，游向意欢。在何去何从的生死关头，她选择了同性相依。玉环的“跳海仪式”轰轰烈烈地宣告了男性在女性世界的陷落，而女性之爱陡然升腾为神圣的、忠贞不渝的情感摹本。《游园惊梦》没有那么壮烈的“跳海仪式”，它把男性的权力威压和情感缥缈、女性间的柔情执著，借助昆曲，表达得一唱三叹，具有“间关莺语花底滑，幽咽泉流冰下难”的意境和韵味。

第二，在同性爱的寻觅和固守中，抗争异性恋男权压制，求得接纳和共存。从性社会学分析，这类影片往往不交待同性恋养成的后天因素（可能表现为先天的同性恋者），女同性恋在性向寻觅中确认自我身份，或者直接以明确的同性恋身份出现。《双镯》（1989）中的惠花和秀姑是一对“姊妹夫妻”，但难敌异性恋的威权，最终以投海自尽的惨烈方式，表达女同性恋的抗争。2000年后的华语女同性恋影片在这一模式下开始转变思路，赋予了时代的新特点。《蝴蝶》（2001）中的蝶（何超仪饰）在同性恋和异性恋、自我欲望和社会规范之间挣扎。少女时代，父亲的一记耳光打破了她的同性初恋；结婚生子后，阳光般的女同性恋者小叶（田原饰）唤醒了她压抑已久的生命欲望。这一次，她勇敢地拒绝了丈夫（葛民辉饰）的恳求，也无视家人的态度，走向了自己内心真正渴望的生活。影片中的丈夫完全不是传统的大男人形象：他一出场，就是带着孩子，一副奶爸的样子。他买了蛋糕、鲜花，打算和蝶庆祝结婚纪念日，试图挽回婚姻。蝶坚决地要离婚，他只能无奈地把拳打在墙上，落荒而逃。面对小叶，一个小女子，他也只能愤愤离去。在影片中，传统的男性霸权正经历着挑战、变更、衰退。

女同性恋电影在同性恋电影中又处于边缘状态。正如同性恋可以和女性主义结合在一起一样，男同性恋和女同性恋在反对以繁衍生殖为核心的两性秩序上是同盟军。但在同性恋内部，他们还是有区别的。当然区别不仅仅表现在同性交往方式和性行为方式上，重要的是价值判断和身份地位。传统的男同性恋很大程度上是歧视女性的，包括对女同性恋者的歧视。古往今来，男同性恋者大谈同性恋者的合理性、权利、地位时，有一个秘而不宣的前提：这是男人的话题。古希腊人认为最完美的友谊和爱情大多产生于男人之间，柏拉图的精神恋爱指的是男性间的彼此爱恋。古希腊的雕塑，男子赤身裸露，那是完美的炫

耀，女人总要戴着“遮羞”的面纱，以示“谦逊”<sup>2[2]</sup>。现代英国文学家 D·H·劳伦斯在其作品中大书同性恋，他把男性放在主导地位，认为男性间的爱超过男女之爱，是建立共享、完美社会的基础。他的名言是：“通向未来的桥梁是阴茎！”<sup>3[3]</sup>中国古代的同性恋文学绝大部分描述是男同性恋，并称此好为“男风”。异性恋文化的男女之别同样反映到同性恋文化中来，男性在同性恋文学艺术中是主导声音。到了酷儿文化时代，酷儿理论主张打破同性恋、异性恋的二元分法，打破男性、女性的二元对立，团结一切可以团结的、非主流的性别取向，上述状况才发生改变。

华语电影打着深深的中国传统文化烙印，所以女同性恋话语在电影中有着更鲜明的边缘化色彩。这首先表现为女同性恋话语的微弱，其次表现为人们对女同性恋的“宽容态度”——相对于对待男同性恋的严厉气势，中国自古以来对女同性恋略显宽容。宽容并不意味着对女同性恋多一些理解和认可，而是因为男性霸权视野内，女同性恋不可能构成对男性霸权的实质性威胁。女性是次要的、从属的；女同性恋历来是更加隐秘的、少数的；女同性恋者最终是要进入异性恋婚姻，或者在服从异性恋婚姻的条件下兼有同性恋情。在文艺作品中，女同性恋的描写常常满足了异性恋男性的窥视欲望，或者说异性恋男性秩序把女同性恋文艺表现纳入了自己的规范。这在华语电影中同样表现出来：

第一，女同性恋形象首先进入华语电影，恰恰反映了女同性恋话语的边缘和式微。同性恋进入华语电影，首先是女同性恋形象——1972 年的香港电影《爱奴》，而不是男同性恋。这有历史的偶然性，但是也包含了某些必然因素。在 70 年代华语电影中表现女同性恋虽然也是惊人之举，但相比男同性恋，对传统观念的冲击还是相对和缓些；特别是影片又披上古装、武打、色情等商业外衣，同性恋的两女相嬉更成了男性视线里的身体展示。80 年代的《唐朝豪放女》也以情色的方式淡化了女性情欲的严肃探讨，观众津津乐道的是女性裸体。

第二，女同性恋成为女性在男性社会生存的一个面具。香港电影《洪兴十三妹》中的黑社会大阿姐十三妹（吴君如饰）以双性恋面目出现。十三妹的成长经历表明她原本是一个异性恋者，选择同性恋角色，一方面是为了掩盖其异性恋的失意；更重要的，就像剧中刀疤淇（舒淇饰）所说，在（香港）钵兰街做大姐，一要有女人的细心，二要有男性的胆量。十三妹以女同性恋中的男性角色出现。一身男装、怀拥女伴、潇洒有派，实质是仿拟了黑社会大哥的形象。这种角色塑造有助于她站在“男性”的位置上控制地盘和局势。背叛她的女伴对她的“控诉”点破了这一玄机：和十三妹搞同性恋只不过是慑于她的权威！

---

<sup>2[2]</sup>（美）安妮·霍兰德：《性别与服饰——现代服装的演变》，魏如明等译，东方出版社，2000 年版，第 98 页。

<sup>3[3]</sup>（美）韦克斯：《性，不只是性》，光明日报出版社，1989 年版，第 162 页。

女性在男权社会中生存，就要把自己变得和男人一样，内地“十七年”电影中的“中性”女性形象也是典型的例证。在《洪兴十三妹》中，女同性恋形象竟成为一个新的生存“面具”。女同性恋通常意义上是男性霸权的正面抗议，这里却呈现为男性霸权的“曲线”借用，再次暴露了男权秩序对女同性恋的“招安”式整合。

进入 2000 年，华语电影中的女同性恋话语仍然是非常边缘化的，但是伴随着同性恋话语的整体变化，女同性恋话语出现了一些亮色。它开始突破男性秩序的围追堵截，打破“面具”、撕下“外衣”，着手确立自己的主体性。这首先表现为影片形式的主体性，它是以女同性恋为主题或重要情节的，并且数量在增加，这一点前面已陈述。其次，影片中女同性恋主体意识的增强，包括对自身情欲、身体的主体性认识。如果说在《好郁》中初步觉醒的情欲意识在寻找一种“类”的归属认同：三个女同性恋者在同一个城市游荡，交手、错过、又踟蹰跟随；那么《女同性恋游行日》、《盒子》、《面子》、《蝴蝶》等，则把女性的情欲和身体的主体性表现得清晰和张扬：女性的身体接触、性爱，由于不可遏止的爱欲本身而流露得大方、自然、美。第三，表现视角从旁观、窥视为主到女性自陈、心理表白的增加。90 年代的《美丽在唱歌》已经表现出这一特点，通过两个年轻女孩的大量对白展示她们内心情感的诉求。2000 年后的《游园惊梦》、《蓝色大门》、《好郁》、《孤恋花》等片中，女性开始自己站出来讲述和询问，画出她们的心理/情感地图。

从男女性别二元对立和异性恋中的人性压抑角度描写/反思传统文化，是文艺表现的主导模式；同性恋在华语电影中的发言，打开了一个新窗口，启发了新思维。

## 第二节 指涉当代都市人的生存状态

华语电影引用同性恋话语，描摹了工业文明和后工业文明中都市人的生存情状。在《青少年哪吒》、《爱情万岁》、《寂寞芳心俱乐部》、《金枝玉叶》、《美丽在唱歌》、《河流》、《春光乍泄》、《愈快乐愈堕落》、《心猿意马》（1999，香港，编导李志超）、《好郁》、《台北晚九朝五》等影片中，同性恋作为人类情欲的一极，或独自或与异性恋构成多重情欲对照，表达了都市人的寂寥疏离、困苦迷茫、暗涌的渴望和些许的希望。

### 一、90 年代以来当代都市人成为华语电影关注的重点之一

90 年代以来华语电影，特别是港台电影，对当代都市人的关注是时代氛围下电影从主题、美学到世界观转变的体现。电影主题的转移，在香港是现实政治的直接驱使。“九七回归”对港人是巨大的文化震动，对文化归属和未来命运的思考使香港电影回归现实，聚焦物欲都市，呈现各色人物的情欲和命运。即使



《东邪西毒》这样的古装片，导演王家卫意在表达的也是现代都市人的生存状态和情感。在台湾，发端于 80 年代的“新电影”在“解严”前后以春秋史家面目，进行历史文化的影像建构，这一传统进入 90 年代渐趋衰落。台湾工商文明的发展、政治的开放纷争、电视媒体的上升喧嚣、消费文化的流行和年轻一代的口味变化，都使得“新电影”面临新挑战。“新电影”传统在 90 年代初的延续已不合人们的口味，遭到了毫不客气的批评：“这一两年，我们看到一部又一部空泛又言志的作品诞生，振振有词地挺立着意识形态的盔甲，然而内里空无一物，剥开盔甲来看，只空有一堆批判和激越情绪……”<sup>4[4]</sup>“新电影”主将侯孝贤在 90 年代中期也开始重视当代年轻人的生活和情感，最主要的还是“新电影”后的新一代导演们，“不再像上一代创作者那么坚定以悲剧（正剧）来描绘理想主义的丧失及尊严的维持，新一代创作者往往以笑谑（tongue-in-cheek）方式来讽刺都会的变态及无恒性，他们似乎不再相信浪漫的理想及信仰，不断对情感和人际关系暴露（debunks）解体”<sup>5[5]</sup>。关注当代、拼贴都会梦魇，在 90 年代，特别是后半期，成为台湾电影的新潮流。与主题和世界观的转变相匹配，港台的新锐导演们在美学风格上都青睐后现代主义，无历史感、无使命感、戏谑、仿拟、拼贴，拒绝传统叙事等等，成为他们电影的气味和手段。

## 二、同性恋折射都市人的生存梦魇

当新锐导演以后现代思维注视当代都市人的生存状态时，同性恋作为一个凸现的社会现象，成为电影表达的聚焦点或者新颖视角。可以说，同性恋话语在内容、形式、精神气质上都契合了后现代笼罩下的都市人影像。其中，台湾导演蔡明亮的影片最为典型。

蔡明亮的电影基本都是表现当代都市人（台北人）的疏离和寂寞。在他的电影中传统的家庭关系和伦理秩序都荒芜了。家只不过是一个空壳、一个蜗居的空间，家人之间缺乏紧密沟通、互相关爱、天伦乐趣。都市人追逐着物质，却满足不了内心的欲望。挣扎痛苦中，人与人在短暂的接触中寻找温暖和慰藉，而性爱被拆解为有性无爱。在浮萍似的聚散后，寂寥仍是挥之不去的郁结，就像《爱情万岁》中杨贵媚饰演的售楼小姐在公园里走啊走啊，漫长荒芜的旅程，她突然歇斯底里地放声大哭。《河流》暗示人们，河流被污染了，人性又何尝不是如此呢？《青少年哪吒》、《爱情万岁》、《河流》都或明或暗地使用了同性恋话语，这一方面映照了社会现实，更重要的是作为有违常规的、另类的、叛逆的元素，来表现人物性格、情绪情感、人际关系，促进影片主旨的

---

<sup>4[4]</sup>电影评论《都市悲歌》，载 1994 年 9 月 13 日台湾“中国时报”。

<sup>5[5]</sup>焦雄屏：《台湾电影 90 新新浪潮》序（二），台北，麦田出版社，2002 年版。

表达。在三部片子中，人物的同性恋性向从困顿寻觅到自我确认形成连续的过程。小康——三部片子始终的主角，在《青少年哪吒》中是个准备联考的高中生，青春懵懂中对自己的性向也分辨不清；《爱情万岁》里他踏入社会，苦恼自己的同性恋情结，最终还是以“一吻”完成了身份认同；《河流》里父子都成了同性恋者，在偶遇中发生了乱伦。把三部影片作为连续的整体来考察，导演对同性恋话语的使用意图便更加清晰了。

如果说在前两部影片中，同性恋是作为现代人多元情欲中的一元，书写寂寥和疏离；在《河流》中，同性恋话语上升为主调，吟唱秩序的崩坏、伦常的丧失。小康在《青少年哪吒》中，青春懵懂、性向模糊，对陌生的陈昭容怀着说不清的幽幽情愫，这是小康迷茫、叛逆性格的一个方面，它辅助表现传统家庭伦理秩序的破败、父母与子女的冷淡和对抗。《爱情万岁》里，小康、杨贵媚、陈昭容，三个极为普通的在台北谋生计的年轻人，鬼使神差地在一处待售的空屋里回旋、交往。三个人的生活里都没有家的温暖，这所空屋一时成了他们欲望和痛苦的陈列室。杨贵媚和陈昭容在这里宣泄性欲；小康在现实迷茫痛苦中几乎自杀，但在陈昭容身上发现了情感的诱惑。在这里，同性恋情是都市人内心世界痛苦挣扎的表现。对同性情欲的畏惧，加剧了小康自杀的倾向；而情欲的自然涌动让小康穿起裙装，在镜中反观自我，有些许快慰；面对困顿的情感，小康只能在窥视、躲避、不可告知的情况下，获得某些情欲的满足，但还是免不了孤寂。《河流》中，小康的家与传统家庭伦理秩序彻底地陷落了。小康父子、陈昭容都以同性恋者的面目出现。传统伦理观念下的家，对于这对父子来说，已名存实亡。父亲在外边寻觅性爱对象，在“三温暖”里宣泄性欲。影片以简约的笔触描写了父亲苗天和陈昭容互相试探勾引的情节：人来人往的快餐厅，两人的眼神进行着较量，来来回回地踱步，只有踏踏的脚步声，然后二人尾随而去。真实而生动！在如此公众的场合，热闹正常的表象下，情欲在暗涌和交易。儿子小康即使得了歪脖子的怪病，在欲望的驱使下，也走进三温暖。于是，乱伦发生了。残酷的现实让父亲狠狠地给了儿子一记耳光，还滑落一滴老泪。影片中，家是旧秩序的能指，旧秩序的瘫痪带来的是传统伦常的逾越或丧失，而同性恋本能欲望是这一逾越/丧失的实践者和完成者。拍摄中，蔡明亮提出乱伦情节时，演员吓了一跳，他自己也吓了一跳。

在表现这些同性恋形象时，蔡明亮没有给他们贴上什么标签和独有的外形特征，如娘娘腔，他打破了异性恋和同性恋的两极隔离，在影片中建构了二者的同质性，共同指向影片的主题。《青少年哪吒》中，陈昭容是异性恋者，每日游荡在都市中，寻觅赚钱机会和性爱对象。小康和陈昭容几乎没有什么正面接触，但他们分明存在一种共生关系，就像陈昭容在电子游戏店偷窃作案，被困一夜的反倒是小康。影片的交叉蒙太奇更有力地表现了这种共生同质性，最精彩的是小康住进旅馆而陈昭容走出旅馆，以及二人各自洗脸的剪辑交错，恍惚

中观众会把他们视为一人。《爱情万岁》中，陈昭容还是个异性恋者，当他和杨贵媚在床上做爱时，躲在床底下的小康也开始自慰，床上床下的欲望和慰藉是关联的、同质的。在这里还不能完全肯定小康的性欲是指向同性的，他在挣扎。以异性恋的习惯思维，观者自然认为小康是异性恋的性冲动；而最后他吻了沉睡中的陈昭容，认可了自己的同性恋。由此反观床上床下的性爱关系，小康的性向反倒更为暧昧，他可能是异性恋的，也可能是同性恋的；但小康和陈昭容的寂寞和欲望在根本上是一致的。不管是同性恋、异性恋，都同样地渴望，同样地落寞。《河流》中，小康父亲和陈昭容都成了同性恋者。开始段落中小康和多年不见的女同学在酒店做爱，紧接着的就是父亲在三温暖画面。在昏暗的灯光下，肉体接肉体的中景，突然间分辨不清人物间的关系，从而暗示前后两个情节之间的一定关联。陈昭容和小康父亲在三温暖发生同性性行为与小康在家穿衣出门的行动交叉剪辑，陈昭容拉开三温暖的门，迎头遇到的便是小康，从而在挑明陈昭容和小康父亲的同性恋身份的情况下，预示着小康性向可能的性质，即他也是同性恋的。在《河流》中，同性恋是隐秘的、寂寞的、残酷的，但影片并不旨在批评同性恋，因为异性恋的母亲处在同样的境地。在影片的后半部分，一家三口的情欲同时展示出来。父子同性乱伦；而母亲偷情遭到冷遇，木然地在家不停地吃东西，家中发了大水，她无助而愤怒。异性恋和同性恋在这个时代的台北都滑入茫然、困惑、疏离、落寞的河流。

### 第三节 性别/性向的轳轳

华语电影对性向、性别模糊/中性的议题表现出特别的兴趣，特别是香港电影，不同类型的影片中都或多或少地表达了对这一议题的弯直之争、虚实之辩。从古装片《笑傲江湖》、《东方不败》、《东邪西毒》到历史人物片《川岛芳子》、《告别紫禁城》，再到都市片《逃学威龙III》、《金枝玉叶》等等，为观众塑造了一批忽男忽女、雌雄同体、异性恋/同性恋难分界限的人物形象，让人坠入诡异的审美迷阵，就像东方不败（林青霞饰）坠入悬崖的那一刻，面对令狐冲（李连杰饰）的性别追问，拒绝回答，带着神秘而凄婉的微笑飘然而去……这些影片和严格意义上的同性恋电影有所不同，前者的外延要大于后者，它把变性、易装、假同性恋、双性恋、自恋、恋物癖等现象都纳入其中，当然也包括同性恋。从社会学、性学角度分析，上述诸多现象之间既有区别，又有联系；从文化学、哲学出发，它们大多以后现代的面目在近20年来受到更多关注。在酷儿文化的哲学中，“酷儿”是兼容并包所有非常态性取向和性别认同意识的。上述现象在社会学、文化学意义上是相关的，所以在研究同性恋影片时，有必要把它们作关联分析。

## 一、超性别社会风尚的演进

电影对性别/性向模糊的宠幸，反映了超性别社会风尚的不断演进。20 世纪 90 年代以来，这一风尚愈演愈烈。从职场到家庭，传统的男女两性角色正发生着变革。特别是现代新型职业类型对性别的生理因素依赖减少，它要求的是实力。而这种实力对个体的素质要求体现出对男女两种性度<sup>6[6]</sup>的合理匹配，男性度或女性度较高的人更适合传统的职业角色，两种性度搭配合理的“中性”人更有现代竞争力。在家庭中，家庭妇男的角色逐渐增多，男性不再作为家庭唯一的经济支柱，愿做家庭妇男的男性在增加。在服装界，服装的超性别不仅表现在女性服装的男性化，还出现了男装的女性化。引领时尚的明星们为人们展现了色彩缤纷的阳刚与阴柔的混搭（mix and match），反性别消费变得时尚。在酷儿理论看来，男性和女性的两分法是“欲望的异性恋化需要‘女性气质’与‘男性气质’的对立，并且把这种对立加以制度化，把它们理解为‘男性’和‘女性’的本质”<sup>7[7]</sup>，这压抑了人的自由选择。所以酷儿理论反对这种两分思维。酷儿理论和超性别风潮彼此呼应，艺术领域对此作出了先锋前卫的反应。

## 二、商业娱乐动机下的性别/性向迷阵

20 世纪 90 年代以来的华语电影，特别是香港电影，对性向/性别模糊议题的表现存在一个很大的倾向，即从商业娱乐动机出发，增加剧情的新奇性和曲折性，俨如足球明星贝克汉姆身穿裙装闪亮登场，首先激起的是时尚快感；影片还是从异性恋和男女两分结构出发，把有异于主流体制的形象和人际关系看成朦胧的客体。《脂粉双雄》（1990）中警探假扮同性恋，进入同性恋圈子，同性恋和异性恋构成表面和谐、内里冲突的结构，达到喜剧搞笑目的。《射雕英雄传之东成西就》是一部贺岁片，竭尽离奇荒诞搞笑之能事。刘嘉玲反串一个喜欢男人的男性（周伯通）、梁家辉扮演的段王爷通过扮成女人获得男人的真爱，以得道成仙。这里的人物形象和关系完全建立在传统两性观念上，但实际表达出来的性别关系却如此复杂和超越传统。《金枝玉叶》系列中梅艳芳和袁咏仪玩了女扮男装的传统戏法，但只不过是戴了个掩盖女人心的面具。在男男女女的虚实之间，为异性恋投石问路。在第二集中，加入了女同性恋（梅艳芳

---

<sup>6[6]</sup>性度：现代心理学名词，指抛开男女生理上的差异，把人的体质、性格、能力、行为表现等特征抽象出来，分为男性特点和女性特点，它们在个体身上的比重就是性度。从这一概念看，世界上所有的人都是两种性度兼有的人。

<sup>7[7]</sup>转引自〔美〕葛尔·罗宾等：《酷儿理论》，李银河译，文化艺术出版社，2003 年版，第 8 页。

和袁咏仪的角色之间)的真实试探,才让性别和性欲取向的组合关系稍有不同,但最终还是臣服于异性恋的怀抱。《东邪西毒》里难辨身份的慕容嫣和慕容燕兄妹,在性别模糊/超越、性向摇摆、自恋倾向方面则有着深刻的表现。影片有意模糊了兄妹二人的身份和性向:一是林青霞饰演两个角色,从造型上时而可以分辨,时而难以分清是兄是妹;二是反传统叙事方法使情节碎片化,造成了观看的模糊和猜测。而在这模糊中清晰地表现了慕容燕(或慕容嫣)一个人的两种身份、两种性欲取向。爱上黄药师的那一面,是女性的、异性恋的;要杀掉黄药师的那一面是男性的(或者女性的)、自恋的。她或他既爱男人(黄药师)又爱自己,于是他或她成了一个和自己的水中倒影练剑的奇怪剑师——独孤求败。这一形象深刻揭示了在性别/情欲层面上的复杂人性和由此带来的痛苦挣扎。

香港导演徐克对性别/性向议题特别感兴趣,在他的电影中常常出现自由出入男女两种性别的人物形象,最为观众熟悉的就“东方不败”。关锦鹏导演准确地概括了徐克的这一创作特点:“以‘性别’或‘性向’的疑云阵阵做起跑点,最后又总是在‘异性恋才是唯一’的前提下跑完全程。”<sup>8[8]</sup>徐克导演、编剧、监制的此类影片有:

《刀马旦》,1986,导演徐克,主演林青霞、叶倩文、钟楚红。

《倩女幽魂》,1987,监制徐克,导演程小东,主演王祖贤、张国荣。

《笑傲江湖》,1990,监制徐克,导演胡金铨、徐克、程小东、李惠民,主演许冠杰、叶童、张学友。

《笑傲江湖II——东方不败》,1992,监制徐克,导演程小东,编剧徐克、陈天璇、邓碧燕,主演林青霞、李连杰、李嘉欣、关之琳。

《青蛇》,1993,导演徐克,编剧徐克、李碧华,主演张曼玉、王祖贤。

《东方不败——风云再起》,1993,监制徐克,导演程小东、李惠民,编剧徐克、张炭、司徒慧焯,主演林青霞、王祖贤、于荣光。

《梁祝》,1994,导演徐克,主演杨采妮、吴奇隆、吴家丽。

徐克在电影中如何布下性别/性向的迷阵呢?主要有三种方式:易装、变性、神怪化,有时会把这些方式综合运用。易装,主要是女扮男装,这又分为演员反串,如林青霞反串男性的东方不败;剧中女性扮成男性,如林青霞在《刀马旦》中的形象、叶童在《笑傲江湖》中的师妹形象、李嘉欣在《笑傲江湖II》中的“乌鸦嘴”形象、王祖贤在《东方不败II》中的“雪千寻”形象、杨采妮在《梁祝》中的形象。变性,“东方不败”为练神功“葵花宝典”挥刀自

---

<sup>8[8]</sup>关锦鹏导演的纪录片:《男生女相——中国电影一百周年》,1996年出品。

宫，变成了一个中性人，这使他的性别和性向都变得暧昧有趣。《笑傲江湖》（1990）中东方不败是宫内太监，也是一个阴阳人。神怪化，《青蛇》中的白素珍和小青两姐妹亲昵嬉戏状宛如《大路》（孙瑜导演）中的姊妹嬉戏图，只不过多了些妖气。《倩女幽魂》中的“老树妖”也是个不男不女的阴阳人，男演员扮演女性妖怪，着女性装扮，带着男性声音。神怪化手段使得性别/性向的模棱两可更易为人接受，神鬼的世界总是充满了想象。徐克在综合运用上述手段时，性别/性向的迷阵就更更富魅力了。

最复杂的性别/性向特征无疑体现在“东方不败”身上。女演员饰演男性——角色变性——爱女人？又爱男人？异性恋？同性恋？抑或双性恋？——男性气质十足，而女性气质渐增。这些因素使人物形象神秘莫测、妙趣无限。“东方不败”的形象就如酷儿理论主张的超越传统性别分类、超越传统性向定位。

“雪千寻”，东方不败的爱妾，喜欢模拟东方不败的形象和性向。影片设计“雪千寻”和“东方不败”、“雪千寻”及其爱妾亲昵的场景时，大量的身体暴露、女性相拥、舌尖嬉闹的镜头传递出女同性恋的情绪，但是“雪千寻”的男性装扮、女性实质，东方不败的模糊身份，还有爱妾的真实男性身份，都给实际展现的景象以复杂难辨的性别/性向背景。

在上述手段的操作下，性别/性向的迷阵赋予人物神秘迷人的魅力，增强了情节的戏剧性。

《笑傲江湖》（1、2部）中叶童和李嘉欣分别扮演师妹，由于长期和师兄混在一起，性别差异意识不是太强。岳灵珊（叶童饰）无忌讳在师兄面前洗澡；“乌鸦嘴”（李嘉欣饰）面对洗澡的师兄也丝毫没有意识到两性差异。师兄们嘲笑李嘉欣扮演的“乌鸦嘴”：你是姑娘做不成，男人也做不成，那做什么呢？做阴阳人哪！而“乌鸦嘴”学做女人，盘髻、涂脂抹粉的行为更是滑稽可笑。性别的中性化使得师妹的形象鲜活生动，也增加了喜剧成分，在剑拔弩张的主体情节叙事中横生情趣的枝叶，实现张弛的卯榫。同样，《笑傲江湖》中的厂公，宦官加特务头子的身份就使其形象非常具有可塑性。影片在表现其凶残狡诈的同时，突出了他的女性气质，包括声音的女性化、脸部腮红的使用。更有趣的是厂公在武当派掌门人岳不群面前公开身份、穿官服亮相时，影片夸张地采用了传统戏曲的程式，锣鼓点加京剧念白（内地学者朱大可曾分析了中国京戏和宦官的特殊文化联系<sup>9[9]</sup>）性别的模糊达成了讽刺和滑稽效果。

徐克在影片中设置性别/性向迷阵，最后还是回归了异性恋的主流价值观。东方不败虽倾慕令狐冲，终究葬身悬崖；还是师妹“乌鸦嘴”和令狐冲一道浪迹天涯。影片《梁祝》在梁山伯识破祝英台女儿身之前，大搞同性恋的疑云：表现同学中的“余桃”之风、梁祝的情投意合、梁山伯怀疑自己的性取向并大为苦恼。与传统梁祝文艺作品不同，徐克让梁山伯早早识破了祝的女儿身，并在祝英台回家的路上，完成了异性恋的性行为。这对于同性恋观者来说，无疑是

---

9<sup>[9]</sup>朱大可：《戏曲的话语误读及其矫正》，载

<http://erratic.yculblog.com/post.748071.html>。

个心理和审美的“打击”。同性恋者把梁祝阅读为一个同性恋故事，徐克把它转化为绝对的异性恋，剥夺了同性恋者的“集体回忆和神话”<sup>10</sup><sup>[10]</sup>。对于梁祝传说暗含的同性恋隐秘机制，内地学者朱大可曾作过分析<sup>11</sup><sup>[11]</sup>。在这里，梁祝在历史上到底是同性恋还是异性恋故事已不重要，重要的是文本阅读和艺术表达的思想意识和审美感受。显然徐克的这一改动，表明他对异性恋观念的最终坚持和巩固。

徐克本人对于同性恋并无歧视态度，他觉得同性恋电影让人感动，并不是因为剧中角色是同性恋，而是因为他首先是个人，他有权利去做他应该做的事情。所以在徐克的影片中，性别/性向的迷阵常常是诱惑迷人的，他爱用浪漫唯美的调子渲染这些情节和画面，表达的通常不是仇视和否定，倒多几分肯定和赞美。东方不败画娥眉、点朱唇，宛若闺阁淑女；令狐冲和东方不败双双飞出黑木崖，蓝幽幽的月光下衣裙和长发随风飘扬，幸福的笑容荡漾在脸庞；“雪千寻”至死不渝地爱着东方不败，哪管是男是女，最终赢得东方不败热泪一滴，二人踏着船帆飘向天际……徐克影片对异性恋主流观的回归根本上还是商业美学原则的体现，性别/性向问题只是戏剧噱头，上述商业影片迎合广大异性恋观众的审美趣味才可能赢得票房。

除了上述商业娱乐动机的性别/性向模糊，有的影片在严肃探讨变性、易装带来的性别/性向难辨方面，体现了一种酷儿姿态，直接质疑传统的两性划分模式、社会性别身份与性欲取向的对号入座模式。例如崔子恩的《丑角登场》中，变性带来了原有夫妻关系、家庭成员关系的混乱。目前这类影片还寥寥无几。

## 第四节 追问人性与情感

华语电影同性恋话语常常叙述或浪漫、或凄美、或悲惨、或沉郁的同性恋情，塑造普普通通的、活生生的同性恋形象，来展示同性恋者的情感世界，进而表达他们无异于异性恋者的情感追求，回复人性的本真。

### 一、同性恋是人性情感的一极

中国的先哲说：食、色，性也。色，性欲，是人的本性。在人类文化漫长的建构过程中，人的“色”的本性被界定为异性恋性欲，同性恋是变态的，不合道德规范、法律秩序的性欲取向。近现代以来，各个领域对同性恋的研究逐步揭示了同性恋真实客观的面目，整个社会也向着包容接纳同性恋的方向迈进。对

---

<sup>10</sup><sup>[10]</sup>关锦鹏导演的纪录片：《男生女相——中国电影一百周年》，1996年出品。

<sup>11</sup><sup>[11]</sup>朱大可：《戏曲的话语误读及其矫正》，载

<http://erratic.yculblog.com/post.748071.html>。

同性恋认识影响重大的法国学者福柯研究了人类的性经验史，解构了性与政治之间各种复杂的关系，重新确立了“性”与“身体”的主体性。他认为性选择的自由应该是被优先考虑的，不追求绝对自由的性行为，也不妥协于威胁下的性选择自由。这意味着同性恋是一种个体的自由选择。实质上，福柯是回归了“色，性也”的性文化原点。同性恋问题的研究反映了人类文明发展到一定阶段后，对性文化、异性恋主流秩序的反思和调整，在这个意义上，女性主义只不过先行一步。大量的同性恋社会学、文化学研究试图反思人类性文化、异性恋秩序的现有建构是否缺失了什么，其范式和结构在新的社会历史阶段是否需要更新和超越。与复杂晦涩的学理考据论证相比较，电影对同性恋的表现和思考来得直观、具体、形象、自由。如果影片中一段同性恋情让人唏嘘感慨时，绝不仅是它满足了什么猎奇心理，根本的还是人性的力量、情感的魔力。社会学研究表明，同性恋和异性恋只不过是性欲取向上的差异，在其他方面并无很大差别。所以在人性情感上，同性恋者和异性恋者便是人同此心、心同此理了，正如《东宫西宫》里同性恋者阿兰所说的：你可以说我人贱，但不能说我的爱贱！影片《断臂山》再次“声明”：真爱无关乎性向。

## 二、华语电影中同性恋的爱恨情仇

### 1、展示人性情感的自然本真

华语电影同性恋话语在认同同性恋的情形下，展示了同性恋情的自然本真性。这些话语的表达往往以青春男女为人物形象，调子也比较浪漫。《美少年之恋》、《夜奔》、《蓝宇》、《艳光四射歌舞团》属于凄美情感型；《雨后的天空》、《蓝色大门》、《17岁的天空》、《海南鸡饭》则是明朗情感型。在这些影片中，发自俊男靓女心底的同性情欲就像不可遏制的生命能量，总要寻觅一个火山喷发口；而情欲的表达又如此美好自然。《夜奔》中的徐少东在听到林冲高亢激昂的演唱的刹那，心底潜抑的同性恋情一下子苏醒了，从此便跌入一生的相思之中。而林冲这个命运坎坷、客死异国的昆曲名角，虽然一生与徐少东没有一次亲密接触，却执念着这份同性爱情，直到生命最后一息。《蓝宇》里的同性恋者蓝宇也死了。他坚守爱情，在苦尽甘来的时候，却离开了他的同性爱人陈捍东。当影片结尾陈捍东摇下车窗，再看一眼蓝宇出事的地方时，他那沉郁的表情和忧伤的眼神都在倾诉：这就是爱。这个时候再去计较同性恋还是异性恋，已经没有意义了。在描述青春期的性欲冲动时，《蓝色大门》、《海南鸡饭》、《雨后的天空》都真实地反映了少男少女的性向摇摆和自身困惑。社会学研究表明，在青少年阶段伴随着生理第二性征的发育完善，人的性欲取向也经历自我认定过程。对于存在同性恋倾向的青少年来说，这通常是个痛苦的过程。上面三部影片反映的是当下青少年的同性恋倾向，虽然他们也承受社会舆论和传统观念的压力，但是和同龄人私下的交往中，他们同性



恋倾向的苦恼及其表达自然得有些可爱。《蓝色大门》中的女中学生发现自己喜欢女生，和一个追求自己的男生开诚布公地讲述自己的烦恼。一个夏天过去了，来自女生的同性恋苦恼和来自男生的异性恋苦恼一并随风飘散了，他们骑车飞奔，青春似乎也在飞扬。在这里，同性恋情自然得就像异性恋的少女初恋，它美好而纯真。与这些影片不同，《美少年之恋》则从同性恋美少年的自杀来反衬人性情感的自然本真。同性恋者 Sam 竭尽力量在父母面前做个好儿子，但他无论如何也不能拒绝自己的同性恋情，死亡是他选择的出路。

## 2、人性情感的复杂多元

“金西报告”中有这样的调查数据：有 50% 以上的男性和 30% 以上的女性在一生中曾有过同性性行为经验。这个比例对于中国人不见得准确，但至少表明同性性行为在普通人群中存在一定比例。这种同性性行为不一定关乎情感和爱，但它说明了性欲/情欲的复杂和变化。例如《金枝玉叶》中两个异性恋的女性在意乱情迷中产生了同性恋情，并发生了同性恋性行为。华语电影的同性恋话语呈现了性别、同性恋情/异性恋情、性行为之间的交错关系，揭示了社会环境中复杂多元的人性情感。

一些影片反映了在特定社会生活环境和个人经历中，异性恋向同性恋的转化。这特别表现在女同性恋话语中，《游园惊梦》中荣兰（王祖贤饰）爱五姨太太翠花，但当英俊的邢志刚（吴彦祖饰）出现时，她又爆发出强烈的异性恋情欲。但最终荣兰和翠花都无法在男性那里获得相守的情感。很难说荣兰是双性恋者，能够明确的是，在两个女性从异性到同性寻觅情感皈依时，历经了痛苦的旅程。对男性世界失望、转而投入同性怀抱的女同性恋话语，从一个侧面说明了同性恋、异性恋不见得就是绝对稳定的情欲模式。追求爱的过程中，人性在经历考验，情感在备受折磨，最终投向哪里，应该是以爱为目的。站在那里的可能是异性，也可能是同性。所以异性恋能转化成同性恋，这是华语电影同性恋话语表现较多的；同性恋也能转化成异性恋，华语电影对此也有所反映，如《三个相爱的少年》。现实生活中同性恋情难以表达和维系，于是便产生了扭曲的情感表达方式。《愈快乐愈堕落》里同性恋者小哲爱上已婚的阿伟，难以表白的小哲居然通过与阿伟的妻子交往，间接地感受阿伟的气息。张艾嘉导演的《心动》中的女同性恋者采取了同一手段：既然不能和爱慕的女人在一起，那就嫁给这个女人最喜欢的男人。爱，真的可以间接获得吗？当然他们的结局是失败的。可是他们曲折表达的情感真实得无法抹杀。

在现实生活中，大量的同性恋者不得不完成异性恋婚姻，这在中国尤为突出；华语电影在表现这一点时，更凸现了人性情感的复杂多元。纪录片《人面桃花》、《宝宝》，剧情片《今年夏天》、《征婚启事》、《蝴蝶》等都表现了同性恋者在异性恋婚姻中的矛盾状态。选择异性恋婚姻，是对自己真实性欲的压抑。《征婚启事》里的中年男人把这看做是自己主动向主流价值观的臣服，

是无奈的选择；对妻儿的感情是一种需要承担的责任。而《人面桃花》中年轻的男同性恋者青青结了婚，还生了孩子，但他还是不能压制内心的欲望。同性恋和异性恋的矛盾在男女夫妻双方都是一种痛苦，而他们却依然这样生活着。

同性恋的世界有美好，也有丑恶，电影中也表现了男妓卖身、混乱的性行为、感情欺骗、不忠等方面，这也是人性情感复杂多元的另一种反映。

同性恋话语对人性情感的追问，不仅向人们展示了同性恋世界的状态，还促使异性恋观众反观自身，从而思考在人性感情上同性恋和异性恋是否询问了一个不分差别的命题。

## 第五节 体现两种性文明的差异

文化传统的差异使得东西方电影在性爱题材上采取了不同的策略，华语电影较之西方电影更多地忽略和回避了“非常态”性欲和性取向的表现。性，作为人性最主要最自然的欲望，在华人意识里长期被禁忌为一种隐秘。

第一，相对于西方，中国人性观念的保守矜持源于封建意识的根深蒂固。同性恋属于人类文明的禁忌史或隐蔽史的内容。在封建时代，东西方都形成了维护男权/夫权统治地位的性道德和性伦理，并实行禁欲主义。违背生殖秩序的性行为是被禁止的，女性的贞操价值受到加强和推崇。西方中世纪之后，文艺复兴和启蒙运动带来性观念的开放和自由表达。17、18 世纪，伴随着资本主义的发展，又出现了一个性压抑的时代。“性经验被小心翼翼地贴上封条。……对于性，人们一般都保持缄默，惟独有生育力的合法夫妇才是立法者。……上自社会，下至每户家庭，性只存在于父母的卧室里，它既实用，又丰富。除此之外，其余的人对性都不甚了了。于是，彬彬有礼的态度就是要避免肉体的接触，用词得当就是要求净化语言。如果性无能的人一直无法生育，而且到处张扬，那么他就被视为变态的人。他将要接受这种身份，并且应该为此接受惩罚”<sup>12[12]</sup>。19 世纪性话语和性科学的发展逐渐改变了人们的性观念，特别是 20 世纪的性解放运动使人们的性态度更为自由。中国自近代以降，“五四”文化的启蒙带来了短暂的性道德和观念的开放，但仅仅流于态势，未达成对封建性观念的肃清。内地在 1949 年之后的 30 年间，高度的政治经济文化的集权控制，人性人欲反而进入一个更为压抑的时期。前面福柯描述的西方 17、18 世纪的情形在 20 世纪的中国重演。香港和台湾深受中国传统文化的影响，20 世纪 90 年代之前的性观念也是矜持保守的。所以在这样的性文化氛围中，同性恋话语就很难进入华语电影表达之中。

---

<sup>12[12]</sup>〔法〕米歇尔·福柯：《性经验史》，余碧平译，上海人民出版社，2005 年版，第 3~4 页。

第二，在展示性的真相上，区别于西方的“性科学”文明，中国人秉持了一种“性爱艺术”，它推崇的是保密原则，这也影响到文学艺术的创作。米歇尔·福柯认为“性科学”和“性爱艺术”是历史上两种展示性真相的宏大程序。中国、日本、印度、罗马、阿拉伯穆斯林等许多社会都有一套“性爱艺术”。根据性爱艺术，性的真相是从快感中抽象出来的，强调的是实践和经验；同时为了扩大快感的影响和从内部煽动性欲，性的知识形成了保密原则，因为一旦泄密，就失去了其影响和价值。可见，“性爱艺术”主导下的性观念使中国人的性体验和性快感“得益”于这种“保密原则”。反映在艺术观念上，保密而回避或者含蓄而间接，成为“性”叙事的主导策略。而“性科学”文明看重的是坦白。西方社会从中世纪以来一直把坦白作为人们期盼真相展现的主要仪式之一。基督教的忏悔便是重要的坦白仪式，性是忏悔的首要内容，忏悔中隐秘是被说出来的、是坦白的。19世纪以来的性科学更是以实证主义的态度把性知识“坦白”地加以建构，“把古代坦白的方法变成科学话语的规则”<sup>13</sup><sup>[13]</sup>。福柯认为这种“性科学”文明存在其缺陷。“坦白”作为一种展现真相的技术手段是否能真正获得真相，令人怀疑，至少是有折扣的。福柯谈到性科学对性快感的影响时，这样说：“我们至少发明了另一种快感：有关快感真相的快感，即认识、揭发、发现、热衷于看到、说出它，利用它来迷惑和抓住其他人，把它当做秘密，想方设法地把它揭发出来。这是一种有关真实快感话语的特殊快感。”<sup>14</sup><sup>[14]</sup>这种热衷坦白真相的性认知传统在文学艺术上，便表现为大量性欲（包括“非常态”性欲）的刻画，并在刻画中实现那种“特殊快感”的寻觅。福柯还谈到文学的变化：“人们从以英雄叙事或‘考验’勇敢和健康的奇迹为中心的叙述和倾听的快感转向了一种以从自我的表白出发无止境地揭示坦白无法达到的真相为任务的文学。”<sup>15</sup><sup>[15]</sup>这表明文学艺术对性欲的思考是以自己的独特方式探究“性科学”难以“坦白”的内容。所以西方电影中的性展示不同于中国电影，它相对地热衷于性真相的展示，积极热烈地建立科学话语之外的艺术话语。当然，西方的性“坦白”并不是无拘束的，它与权力之间存在被压抑和压抑的关系，同性恋问题就是体现这一关系的有力例证。20世纪西方同性恋解放运动通过政治手段突破了权力压制，同性恋获得了展示自我的机会，在文学艺术上同性恋题材不断增多。

---

<sup>13</sup><sup>[13]</sup>〔法〕米歇尔·福柯：《性经验史》，余碧平译，上海人民出版社，2005年版，第45页。

<sup>14</sup><sup>[14]</sup> 同上书，第47～48页。

<sup>15</sup><sup>[15]</sup> 同上书，第39页。

---

厦门大学图书馆